Domingo 18 de agosto de 1991

PRIMER PLANO

Suplemento de cultu /12
Editor: Tomás Eloy Martínez

LAS FUENTES HISTORICAS DE "FICCIONES"

En una discusión organizada por este Suplemento, Daniel Balderston —profesor de la Universidad de Tulane, en Estados Unidos— expuso una tesis sorprendente: algunos de los mejores cuentos fantásticos de Borges están apoyados sobre datos históricos reales. Nicolás Rosa y Ricardo Piglia comentaron esa propuesta y, en parte, la refutaron. Las tres posiciones se despliegan en las páginas 2/3.

SUPER BORGES

CONTRA LO FANTASTICO

Bombardeo, cortina de fuego, minas, gas, tanques, ametralladoras, granadas de mano: palabras, meras palabras, pero contienen el horror del mundo.

E. M. Remarque, Sin novedad en el frente.

DANIEL BALDERSTON



Balderston (al centro) expone su tesis sobre las fuentes históricas de Borges en la Recoleta. Lo flanquean Rosa y Piglia.

Alejandro Elías

UNA NUEVA LECTURA DE BORGES

Los senderos de lo histórico

Cuando se leen a contrapelo las ficciones de Borges, aparecen —bajo las apariencias fantásticas— elementos históricos y referencias reales inesperadas. ¿Borges, narrador realista? Eso es lo que postula el investigador norteamericano Daniel Balderston en un ensayo del que se reproduce aquí un fragmento. Sus postulados se publican junto con las réplicas de Ricardo Piglia y Nicolás Rosa, que mantuvieron con Balderston una discusión organizada por este Suplemento y el Centro Cultural Recoleta.

En *The Great War and Modern Memory (La Gran Guerra y la memoria moderna),* Paul Fussell escribe:

"Jorge Luis Borges, en su cuento 'El Aleph', ese brillante testamento cómico a los poderes de la memoria y la imaginación —y a la vez un lamento de sus limitaciones—, lo entendió profundamente, como de costumbre. Contemplando el Aleph (algo que se parece y no se parece a una bola de cristal), un observador ve simultáneamente todos los lugares y acontecimientos y cosas, desde todo punto de vista posible... y Borges, que a veces da la impresión de conocer todo, destaca dentro de su visión una imagen que contiene la esencia de la Gran Guerra —es decir, su carácter multitudinario—: en el Aleph dice: "vi los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales' " (págs. 183-84).

Fussell prosigue dando ejemplos de las tarjetas postales impresas que se mandaban desde el campo de batalla, para explicar su uso preciso y examinar la peculiar retórica optimista que contienen, una retórica basada, por supuesto, sobre la negación de las realidades de la guerra de trincheras. Así como las tarjetas postales del campo de batalla no permiten que el remitente se refiera a ninguna otra condición que no sea estar "bastante bien", así "El jardín de senderos que se bifurcan" no ha dejado a los críticos otra opción que hablar de juegos con el tiempo: es decir, imitar la actitud de Stephen Albert en el cuento, desprovista de su fuerza dialéctica.

Lo que aquí propongo es radicalmente diferente: leer el cuento a contrapelo, decodificando una serie de mensajes cifrados que tienen que ver con la batalla del Somme y otros acontecimiento de 1916. Propongo, pues, devolver al cuento la rigurosa temporalidad de la que habla Yu Tsun al comienzo:

"Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa, me pasa a mí" (*Obras completas*, 1974, págs. 472-73).

El cuento empieza con una levemente tergiversada referencia a *La historia de la guerra mundial* (1934) de Liddell Hart, un libro del cual Borges escribió, en octubre de 1940, que fue una de las obras de su biblioteca —junto con el diccionario filosófico de Mauthner, la historia biográfica de la filosofía de Lewes, la vida de Johnson por Boswell y *La mente del hombre* de Spiller— que más ha releído y cubierto ("abrumado") de notas marginales:

"En la página 22 de la *Historia de la guerra mundial,* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora —nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso" (*O.C.* pág. 472)".

EL LABERINTO BORRADO. La ciudad de Albert estaba situada, como lo dice John Masefield en *The Old Front Line,* en "un punto central en el cálculo de las distancias", y era, "sin duda alguna la ciudad más importante cercana al campo de batalla" (pág. 78). Agrega: "No es ahora (después de tres años de guerra y de bombardeos) una ciudad atractiva; probablemente no lo fue nunca" (78). Se caracterizaba por tener una estatua dorada de la Virgen y el Niño en la torre de la catedral. A principios de la guerra, una granada alemana alcanzó la torre, aflojando el pedestal que sostenía a la Virgen; la Virgen se inclinó hacia adelante, formando un ángulo recto con la torre y permaneció en esta posición hasta el final de la guerra. Así, Howard Green se refiere a la Virgen dorada diciendo que "más que ningún otro lugar o monumento, es éste el símbolo del Somme" (Green, *The Battle of the Somme,* 1917, pág. 67); Masefield agrega: "Pocos de nuestros soldados serán los que no recuerden a la ciudad de Albert sino por la Virgen que se zambulle" (pág. 79).

La razón por la cual la Virgen dorada era célebre era que los bombardeos y la guerra de trincheras habían dejado pocos puntos de referencia en esa región; los "bosques" que aparecen en los mapas de Liddell Hart rápidamente dejaron de ser otra cosa que montones de barro, esquirlas y espeluznantes árboles mutilados. Por ejemplo, *Subaltern's War* de Carrington contiene un par de sorprendentes fotografías de la aldea de Passchendaele en Bélgica, centro de la "tercera batalla de Ypres" en 1917.

La fotografía aérea anterior a la batalla muestra una ciudad, caminos, huertos, praderas; la que se tomó después de la batalla sólo muestra una mancha borrosa (pág. 213). De igual manera, Henri Barbusse escribe en *El fuego:* "Las trincheras que atraviesan este valle se parecen a las grietas que produce un terremoto, y como si tumbas enteras de toscos objetos hubieran sido vaciados en las ruinas de la convulsión de la tierra" (pág. 278), y H. G. Wells escribe: "Las aldeas de esta vasta región donde se libraron batallas, no fueron convertidas en ruinas sino arrasadas" (*Italy, France and Britain at War*, 77).

Como dice Tim Travers en un reciente estudio sobre la batalla del Somme: "Una y otra vez se contaba la misma historia a fines de setiembre y octubre (1916) —el Cuartel General no podía leer los mapas, ni relacionar éstos con el suelo destrozado" (*The Killing Ground: The British Army, the Western Front and the Emergence of Modern Warfare 1900-1918,* 1987, pág. 184). Cuando Yu Tsun habla del laberinto perdido de su antepasado, dice: "Lo imaginé borrado por arrozales y debajo del agua" (*O.C.* pág. 475). *Borrado:* el término es adecuado para describir el paisaje del Somme cubierto de barro y sangre.

Murillo observa que la cultura china clásica desconocía el laberinto (*The Cyclical Night*, pág. 259), pero no complementa esa observación con una referencia al laberinto que estableciera lo adecuado de la imagen a un cuento que trata sobre el envío de un mensaje sobre un lugar que se convertirá en un yermo sangriento. Eric J. Lee escribe en *No Man's Land:*

"La imagen del laberinto aparece en varias oportunidades en los informes de los combatientes, no por su elegancia inherente, sino porque resulta obvia. Era una metáfora que sugería la naturaleza fragmentada, desintegrada y disyuntiva del paisaje atravesado por los combatientes de la guerra de trincheras" (pág. 78).

TRINCHERAS SIN PLAN. Luego hace una cita de *A Subaltern's War* (28) de Charles Carrington, publicada en 1929:

"Al andar por las trincheras hay que doblar después de unas pocas yardas, lo que da la impresión de estar en un laberinto. Es imposible conservar el sentido de la orientación y el solo hecho de continuar resulta infinitamente exasperante. Cuando se luchaba en las trincheras la confusión era aún mayor. En vez de líneas de trincheras paralelas, nítidas, uno utilizaba como mejor podía las trincheras existentes que iban en cualquier dirección salvo la que uno deseaba, hasta que un viejo campo de batalla como el del Somme se convertía en un laberinto de trincheras carente de todo plan" (págs. 217-80).

Precisamente sobre el "viejo campo de batalla" del Somme, Yu Tsun está tratando de enviar un mensaje a Berlín. La referencia del veterano al "laberinto de trincheras carente de todo plan" sugiere que, además de las alusiones a la novela china apócrifa (que sólo por un esfuerzo de la imaginación o la influencia occidental podía referirse al laberinto, como lo ha demostrado Murillo), la insistencia del laberinto en el cuento se refiere a los campos de batalla cercanos a la ciudad de Albert en Francia.

De igual manera, E. W. Colbrook en el *A.B.C. of the Great War* (1919) escribe en el artículo correspondiente a "Somme" que "las tropas británicas capturaron los laberintos de trincheras alemanes que abarcaban

"una profundidad de mil yardas y una extensión de siete millas", el 1° de julio de 1916 (pág. 192). Tanto Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente* (págs. 213, 277) como Henri Barbusse en *El fuego* (págs. 26, 210, 323) describen la experiencia de perderse en ese laberinto, y ambos describen el paisaje, después de la batalla, en términos apocalípticos.

Barbusse escribe, por ejemplo: "Sin hablar, arremeten por el laberinto de la trinchera extrañamente vacía que parece no tener fin" (pág. 210) (la palabra utilizada en francés es *dédale: Le Feu*, pág. 218). Yu Tsun es muy preciso y vívido cuando escribe:

"...yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales (pág. 473).

Otro breve pasaje del cuento se refiere implícitamente a las realidades de la guerra de trincheras. Yu Tsun, en el tren a Ashgrove, dice:

"Recorrí los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que leía con fervor los *Anales* de Tácito, un soldado herido y feliz" (*O.C.* pág. 474).

Los granjeros son los únicos que no están claramente vinculados con el proceso de la guerra. La viuda, el soldado herido feliz de haber sido arrancado de las trincheras, el joven estudiante cuyo material de lectura está moldeado por la fiebre de la guerra que convirtió a toda su generación en carne de cañón: todos viven sus vidas enteramente en función de la guerra. Y Yu Tsun, que los observa a todos, lo sabe, porque también su vida se ha convertido en instrumento de un vasto plan de pesadilla.

Algunos críticos identificaron al estudiante del tren con un autorretrato de Borges, que en 1916 estudiaba diligentemente latín en Ginebra a sólo 400 kilómetros de las trincheras de Albert (y más cerca aún de las de Verdun). Pero los estudios de Borges estaban influidos por el *Zeitgeist*, como lo indica la elección de los *Anales* de Tácito. Cuando aprendió alemán, no tardó en descubrir la poderosa poesía de guerra de los expresionistas, como se ve por los poemas que eligió traducir para la revista española *Cervantes*, en 1920. Y entre sus propios poemas ultraístas, hay uno que se refiere vigorosamente a la realidad de la guerra de trincheras.

En *Trincheras* (1920) dice: "Angustia/ En lo último una montaña camina/ Hombres color de tierra naufragan en la grieta más baja/ El fatalismo unce las almas de aquellos/ que bañaron su pequeña esperanza en las piletas de la noche./ Las bayonetas sueñan con los entreveros nupciales El mundo se ha perdido y los ojos de los muertos lo buscan/ El silencio aúlla en los horizontes hundidos" (*Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, 1978, pág. 59).

El elemento erótico implícito en el encuentro con el enemigo y su muerte, la sensación de haber perdido el mundo que se había conocido, el barro, el silencio, la proximidad de los muertos: la imagen de la vida en las trincheras es la misma que dio (en varios idiomas) la vasta literatura sobre la Gran Guerra.

En realidad, incluso en los momentos en que la discusión entre Albert y Yu Tsun en "El jardín de los senderos..." se vuelve más metafísica, los ejemplos recurren insistentemente al vocabulario de la guerra:

"En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo" (*O.C.* pág. 478).

"El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo" (*O.C.* pág. 479).

Y aun las dos versiones del capítulo épico de la novela de Ts'ui Pen giran sobre la guerra:

"En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria... Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción por un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*" (*O.C.* pág. 478, bastardilla del autor).

LA GUERRA EN LA MENTE. En las reflexiones de Ts'ui Pen sobre la disciplina militar y la moral del ejército se advierte un eco de ciertos textos mucho más pesimistas que surgieron a raíz de la Primera Guerra Mundial.

En *The Real War* (1930) y en su versión más extensa, *A History of the World War* (1934), Liddell Hart admite en el prefacio:

"Algunos dirán que la guerra aquí descripta no es 'la verdadera guerra', que ésta sólo se encuentra en los cuerpos y las mentes destrozados de los individuos. Lejos de mí ignorar o negar este aspecto de la verdad." (Ob. cit. pág. ix).

Pero agrega: "La guerra... se libraba y decidía en la mente de los individuos más que en el choque de las fuerzas" (pág. x).

Así ocurre con Yu Tsun que se aleja de su triunfo, sintiendo la desilusión con la guerra característica de los textos, tanto poéticos como narrativos, escritos durante y después del conflicto:

"Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio" (*O.C.*, pág. 480).



Nicolás Rosa: todo lo histórico se narra.

En una entrevista realizada después del estreno de su documental sobre los campos de concentración nazis, *Shoah*, el director francés Claude Lanzmann explicó que su problema principal era dejar intersticios por los cuales se pudiera oír el silencio de los muertos. De manera semejante, "El jardín de senderos que se bifurcan" es una historia hueca, una historia que alude de manera insistente a las voces que no pueden oírse, a los muertos de la batalla del Somme. Borges escribe el relato en los márgenes del libro más importante sobre la Gran Guerra publicado hasta entonces, la historia de Liddell Hart, y como éste está consciente que la "guerra verdadera" no puede narrarse. Como observa Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente*, las palabras, "meras palabras", no pueden más que *aludir* a la experiencia de la guerra.

* *Daniel Balderston es autor de dos libros sobre Borges:* El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges *(Sudamericana, 1985) y* The Literary Universe of Jorge Luis Borges (un índice a su obra) *(Greenwood Press, 1986).*

Traducción: Eduardo Paz Leston y Ana María Torres.
Transcipciones: María O'Donnell y Blas Martínez.

Los hechos son relatos

NICOLAS ROSA

En la historia de las lecturas de Borges hay dos líneas: una que podemos llamar de la autorreferencialidad y de la hipótesis ficcional y otra —que va desde las propuestas de Ana María Barrenechea hasta la de Ricardo Piglia— en las que ya no se manejan elementos referenciales o correferenciales sino presupuestos dentro de un paradigma de la literatura argentina. Mis trabajos siguen siendo autorreferenciales. Cuando leo un texto trato de encontrar relaciones que comúnmente se llaman interpretativas.

La propuesta de Daniel Balderston me resultó saludable. Encuentro allí la posibilidad de eliminar todo lo autorreferencial, ese largo trabajo sobre el problema de la ficción. En la literatura borgeana existen elementos referenciales muy claros —que Balderston pone en evidencia— como las relaciones con los textos de la época, e incluso elementos autobiográficos, y es probable que muchos textos estén fuertemente influidos por el cine.

Pero estamos frente a una hipótesis que habla sólo de elementos referenciales y que puede ser desmentida. Balderston trabaja sobre el texto *El jardín de senderos que se bifurcan* desprendiéndose del problema de la espacialidad y la temporalidad en Borges. En el mismo título hay una clave capital: la palabra *bifurcación*. La lectura de Borges debe ser completa. Uno debe leer *todo* Borges cuando lee *un* texto de Borges. La referencialidad es uno de los elementos que potencia la literatura borgeana.

Otro problema que se plantea es el de la referencialidad histórica: establecer una relación entre el discurso y la historia. Pero si esta relación reconoce el problema de la referencialidad elimina la posibilidad de que esa historia pueda ser ficcionalizada. Creo que la ficción es el condimento necesario con el que se organiza todo discurso, no sólo el literario. La ficcionalidad supera el ámbito puramente literario.

El mismo Borges establece una serie de axiomas en *Tema del traidor y del héroe*: "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible". Desde mi perspectiva, la historia también elabora un discurso ficcional y es imposible conocer la historia si no es a través de un discurso. Aquello que se llaman los hechos, los hechos crudos y concretos, no existen nunca si no es a partir de un relato que invade toda la ficción, especialmente la de la vida.

Mi posición se opone, en este sentido, a la de Balderston. En el caso de Borges es claro que la ficcionalidad invade todos los textos. Esa relación que mantiene con los referentes históricos produce un régimen de verosimilitud irónico. Si Borges cita a un autor árabe del siglo XI eso no implica que conozca toda la literatura árabe. La famosa cultura borgeana parte de un presupuesto fundamental: el lector cree que cuando un autor cita sabe la totalidad, pero en realidad sólo conoce lo particular. Borges no sólo usa este mecanismo sino que también lo explica en citas.

Vuelvo sobre el tema de la bifurcación y me pregunto por qué Borges nunca pudo escribir una novela. La respuesta puede estar en que no puede haber narración cuando se parte de un punto que no tiene extensión ni extensibilidad. En *El Aleph* está presente la imposibilidad de la duración que supone una novela. La bifurcación infinita impide la resolución de los posibles espacios narrativos. Antes que sacrificarla, Borges prefirió detenerse en una matemática del punto. De allí proviene su limitación, pero también su esplendor.

Sin huellas del asesino

Al escuchar la conferencia de Daniel Balderston yo pensaba centralmente en dos cuestiones. La primera tiene que ver con la historia de la lectura de Borges y la segunda con la poética de Borges. La primera idea es que la lectura de Balderston viene a invertir una interpretación de Borges que siempre lo ha definido como un escritor ajeno a la realidad, alejado de los contextos políticos, completamente extraño a cualquier tipo de referencialidad.

Balderston se opone a una tradición estereotipada que acusa a Borges de cerebral y de "literario", de practicar la literatura como puro juego formal. (Se pueden encontrar rasgos de esa acusación incluso en las observaciones de Bioy Casares sobre Borges en el prólogo de 1940 a la *Antología de la literatura fantástica*.) Postular el carácter referencial de la ficción de Borges e identificar los elementos reales políticos, históricos en sus textos es un modo, podríamos decir, de invertir lo que tradicionalmente ha sido la crítica a Borges. Totalmente de acuerdo con Balderston en este punto, si aceptamos una observación. La literatura siempre trabaja con lo real, el problema es que la versión realista no es la única representación que se puede concebir.

El punto central de la poética de Borges es su capacidad de borrar los contextos. La literatura es el arte de la elipsis. Lo primero que aparece elidido, porque está sobreentendido, es lo real mismo. Borges resume esa posición con su chiste de que los camellos: están tan presentes en la vida de los árabes que el Corán nunca los nombra. Lo no dicho, lo que está aludido es fundamental. Hay un estilo ahí y un modo de narrar: una gran poética de la ficción que viene de Henry James y de Kafka (pero también de Macedonio Fernández). Balderston trata de reconstruir las referencias implícitas y las alusiones ocultas. Actúa como un detective que descifra un crimen: el asesino que ha borrado sus huellas es aquí lo real. Es preciso poner los datos en su lugar para formar la cadena que permita descubrirlo detrás de sus disfraces y sus máscaras.

La segunda cuestión que se plantea es hasta dónde podemos pensar que esta lectura no queda atrapada en el sistema interno de la obra que quiere analizar. Hasta dónde Balderston no ha quedado borgeanizado, atrapado en una búsqueda a la Lonrot —el personaje de "La muerte y la brújula"— metido en una investigación como un detective que reconstruye un hecho oculto sobre la base de pequeños indicios y pistas que parecen formar una cadena de sentido.

Desde "La muerte y la brújula" sabemos que el riesgo de la interpretación es el delirio, los contextos están siempre abiertos, las cadenas son interminables, todo tiene significación. En Borges la lectura tiene una función paranoica. Y esto en un doble sentido: Borges ha generado un debate interminable alrededor de sus textos, una guerra de interpretaciones, y ése es el primer efecto que produce su obra. En el fondo el único modelo formal que hace posible la lectura interminable es la enciclopedia: tiene que existir un orden externo, una forma alfabética, que detenga la proliferación y fije la red.

La historia de las lecturas de Borges está definida por el intento de establecer el diccionario que permita traducirlo, como si sus textos fueran los restos de una lengua muerta de la que se han perdido los contextos. La poética de Borges promueve la lucha de las lecturas. Hasta dónde se entienden todas las alusiones, hasta dónde son verdaderas las referencias, qué es auténtico y qué es apócrifo. Esto provoca en el que lee una reacción paranoica: sus textos exigen la interpretación. Todo el tiempo Borges suscita la ilusión de un mensaje que se escapa y promueve el delirio del desciframiento. Y eso, por supuesto, es lo que Borges está narrando.

En Borges, la lectura siempre lleva a la muerte. El que lee bien es el



Ricardo Piglia: el arte de lo borrado.

que va a morir: basta pensar en Lonrot o en Dhalman o en Baltazar Espiosa. Por supuesto ése es el tema de "El jardín de senderos que se bifurcan". La notable construcción del contexto de ese relato que ha hecho Balderston con sus precisiones sobre rebeliones irlandesas, fechas erróneas, acciones bélicas, lectura de nombres y de mapas, soldados que escriben en el campo de batalla, trincheras que son un laberinto, apunta a una expansión de la metáfora borgeana que asimila la lectura y la muerte. Y creo que en ese punto, en ese núcleo de reconstrucción de una conciencia paranoica enfrentada a los peligros de una interpretación excesiva y de una información interminable, Borges es un gran realista y un gran escritor político. Y a eso apunta, creo, la figura de Borges que nos ha dejado Daniel Balderston.

RICARDO PIGLIA

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola.	1	2
2	*Polaroids*, por Jorge Lanata (Planeta, 103.000 australes). Ver recomendaciones del editor.	—	1
3	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 130.000 australes). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	3	11
4	*Toc, toc, ¿quién es?*, por James Hadley Chase (Emecé, 86.000 australes). El chofer de un mafioso planifica con minucia un robo a su implacable patrón. Una medallita de San Cristóbal lo abandona en el momento crucial y desde entonces sólo vive a la espera de la venganza.	—	1
5	*La mano del amo*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 117.600 australes). La relación entre un cantante y su madre feroz, aliada a una manada de gatos, refleja las tragedias de la opresión familiar y del artista que no consigue llegar a ninguna parte.	2	4
6	*Oscuramente fuerte es la vida*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 117.600 australes). Una mujer evoca con lenguaje austero su pasado en la Italia neorrealista de Elio Vittorini y Vasco Pratolini.	—	11
7	*La conjura sixtina*, por Phillipe Vanderberg (Planeta, 110.000 australes). Bajo los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina se ocultan cifras y signos que revelan conspiraciones pasadas e inminentes.	—	2
8	*Mala práctica*, por Robin Cook (Emecé, 110.000 australes). El anestesista Jeffrey Rhodes afronta un juicio por negligencia en un parto y es condenado, pese a su inocencia. El tema es pan cotidiano en Estados Unidos, donde cientos de médicos son llevados a la Corte cada semana.	5	5
9	*El amor y el poder*, por Colleen McCullough (Emecé, 185.000 australes). Primera de una serie de seis novelas sobre la república de Roma. En ésta, que abarca los años 110 a 100 A.C., el patricio Sila y el plebeyo Mario entretejen sus vidas en un sinuoso bastidor de intrigas.	8	6
10	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, 115.000 australes). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	4	8

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Historia de la vida privada* (tomo 10), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 264.000 australes). Un estudio sobre las diversidades culturales del siglo XX: la idea católica del pecado, la condición del judío y del inmigrante en Francia, y el modelo sueco de vida.	1	6
2	*Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas, con prólogo de Ernesto Sábato (Eudeba, 180.000 australes). Los horrores de la década más sangrienta de la historia argentina en la minuciosa enumeración que se completó en setiembre de 1984.	—	1
3	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 367.500 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	2	6
4	*El cambio del poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, 395.000 australes). El apogeo de los regionalismos, la recomposición del mapa político europeo, el crecimiento del Japón y todos los otros nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	7	11
5	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	4	7
6	*Alejandra Pizarnik*, por Cristina Piña (Planeta, 117.600 australes). Ver recomendación del editor.	—	1
7	*Soy Roca*, por Félix Luna (Sudamericana, 161.000 australes). Biografía narrada en primera persona y con vitalidad novelesca, del caudillo que fijó las bases de la Argentina moderna.	—	11
8	*Mujeres de Rosas*, por María Sáenz Quesada (Planeta, 125.000 australes). Una marea de revelaciones sobre la otra "sombra terrible" del siglo XIX. La madre, la esposa, la hija y la amante que modelaron al Restaurador.	—	11
9	*Memorias de un funcionario*, por Rodolfo Livingston (La Urraca, 60.000 australes). Las batallas contra la burocracia de quien fue director del Centro Cultural Recoleta desde julio de 1989 hasta que lo expulsaron por transgresor.	5	6
10	*Utilísima (Manualidades)*, por María José Roldán (Lidiun, 195.000 australes). Cómo trabajar con tela, cartón, papel y madera; pinturas en vidrio, estampados en seda, adornos de Navidad y trabajos para bebés y chicos.	6	5

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanza en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Jorge Lanata: **Polaroids** (Planeta). Un almirante sangriento que duerme a intervalos de veinte minutos, un Raymond Carver que escribe un poema en las tardes sonámbulas de Rosario, un Oscar Wilde resignado a la fatalidad y un viajante de comercio que descubre agujeros negros en su memoria son algunas de las sorprendentes criaturas que habitan esta obra mayor de un género rico en antecedentes argentinos: las ficciones de la vida real.

Natalio R. Botana: **La libertad política y su historia** (Sudamericana). Las imprescindibles reflexiones sobre el pasado y el presente argentino de uno de los más lúcidos maestros de las ciencias políticas. A partir de las historias escritas por Mitre y Vicente Fidel López, Botana pasa revista a los significados actuales de palabras como "república" y "revolución".

Cristina Piña: **Alejandra Pizarnik** (Planeta). Primera biografía sobre uno de los grandes poetas nacionales del último siglo. Una acuciosa investigación sobre la infancia de Pizarnik en Avellaneda, el viaje iniciático a París, las ambigüedades íntimas y el suicidio es entretejida con inteligentes comentarios sobre su obra.

Carnets///

FICCION

El hambre por lo maravilloso

LA LIRA DE ORFEO, por Robertson Davies. Javier Vergara Editor, 426 páginas. ₳ 123.000.

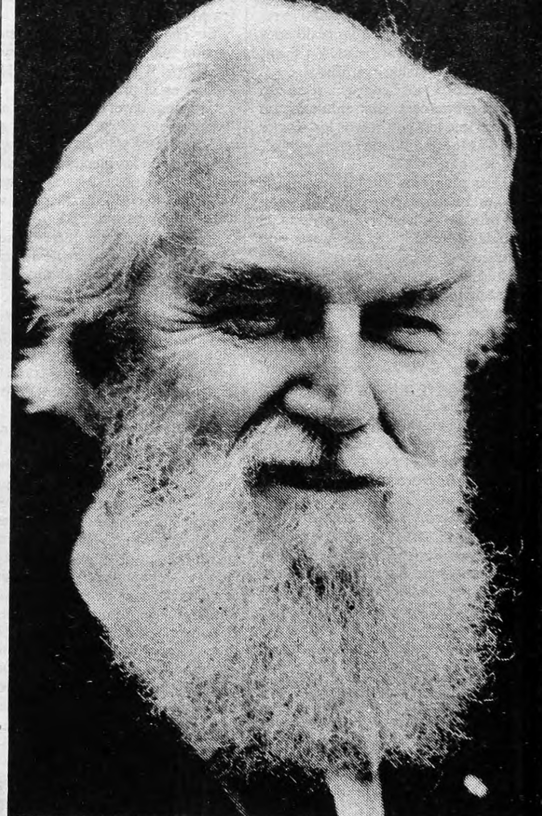
Apenas dos de sus siempre rotundas afirmaciones alcanzarían para que el frecuentador de verdadera literatura se entusiasmara ante la patriarcal figura del casi octogenario canadiense Robertson Davies: 1) "La gente siempre está hambrienta de maravillas." 2) "Si uno presta atención a la gran literatura se elimina para siempre la necesidad de ir al psicoanalista."

Pero corren tiempos injustos y, se sabe, mucha gente va al psicoanalista y pocos conocen a Robertson Davies en la Argentina.

La edición de *La lira de Orfeo* se presenta entonces como saludable acontecimiento que, por desgracia, presenta un flanco oscuro: *La lira...* es la tercera y última parte de la Trilogía Cornish, opus que empieza con *Angeles rebeldes* y continúa en *La memoria de la sangre*. Ambas novelas —al igual que *El quinto personaje, Matícora* y *Mundo de maravillas*, volúmenes que dibujan el mapa de la Trilogía Deptford— fueron publicadas por Vergara. Y el que ninguno de los títulos citados se encuentre a fácil disposición del público (hay que buscar y revolver en mesas de saldos), sin duda fascinaría a Robertson Davies pero dificulta la vida y el entendimiento del lector que no podrá entender mucho de lo que en *La lira...* se cuenta. Por lo que quizá sea recomendable un ineficaz resumen de lo publicado.

Las tres novelas tienen en común la figura del difunto coleccionista de arte y *connoisseur* Francis Chegwidden Cornish. Las tres —apoyándose en el recurso de la falsa biografía— intentan solidificar su esquiva figura a partir de miradas alternativas, personajes de moral irreconciliable y de mentalidad exquisita, y escritos tan difíciles de encontrar como las mismas novelas de Davies. *Angeles rebeldes* nos presenta a los herederos de Cornish, a su pasión por encontrar la verdad entre los lóbregos claustros de una universidad que por momentos parece fuera del tiempo. Hay un asesinato, una historia de amor y un manuscrito inédito de Rabelais que todos persiguen como si éste les fuera a dar algún sentido a sus frías existencias académicas. El medievalista Clement Hollier; Simon Darcourt, especialista en el Nuevo Testamento griego; y María Theotoky, bellísima *scholar* estudiosa de Rabelais, configuran los tres lados de una fantasía académica que culmina en el ya mencionado asesinato, a la vez que aporta reveladores datos sobre la vida de los gitanos, la restauración de violines y la impresionante "terapia de la mugre".

La memoria... (best-seller, candidato al Booker Prize y la mejor de las tres novelas quizá porque recupera recursos utilizados en la muy superior Triología Deptford) funciona como paréntesis en el que se detalla la improbable y fascinante vida de Francis Cornish desde sus inicios en un olvidado pueblo canadiense hasta su gloria como imprevisible coleccionista de arte.



Davies, defensor de la leyenda propia y la mitología privada.

La lira... concluye la trilogía retomando a los personajes de *Angeles rebeldes*, ahora entusiasmados por estrenar una ópera inconclusa de E.T.A. Hoffmann. Otra vez la inmortalidad del arte es la excusa y el modificador de las existencias mortales, otra vez se bombardea al lector con argumentos secundarios e ideas que de tan delirantes parecen justificar el estado caótico del planeta.

El abigarrado y barroco tejido de la trama no alcanza a disimular la admiración de Davies por Dickens & Chesterton y la implícita defensa y puesta en práctica de un viejo modo de contar que vuelve a ser respetado —las recientes obras de John Irving, William Kennedy y William Boyd son la mejor prueba de ello— después de años de ubicuos experimentalismos y de fracturas en las reglas del buen contar. Davies es uno de esos escritores que creen y prueban que el secreto de todo se oculta, transparente, en la potencia de la historia que se narra. Quizá por eso se le puede perdonar que sus personajes dialoguen con una frialdad de enciclopedias ambulantes que apabullaría hasta al mismísimo Umberto Eco; quizá por eso se le disculpen ciertos malabarismos a la hora de empalmar lo ensayístico con la acción cuando los acontecimientos se precipitan.

De algún modo, la historia personal de Davies parece justificar todo esto y mucho más: admirador confeso de Jung, ex actor junto a John Gielgud en el Old Vic, ex editor del *Examiner* de Ontario, ex master del Massey College en la Universidad de Toronto, candidato al Premio Nobel; este escritor todavía se define como "hambriento de maravillas; el mundo está lleno de ellas y la gente parece no verlas por más que éstas se encuentren debajo de sus narices. Tengo 78 años y mi apetito no ha disminuido en lo más mínimo. Mi historia personal y la historia del mundo me han enseñado que estamos aquí para encontrar nuestra propia leyenda, nuestra mitología privada".

La vitalidad de sus libros y lo novelesco de su biografía demuestran la indisimulable satisfacción del deber cumplido. Sólo queda esperar que el lector local entienda que la mesa está servida desde hace años. Y que se siente a comer con la tranquilidad de quien se entrega a uno de los más expertos y exquisitos chefs de nuestros tiempos.

RODRIGO FRESAN

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola.	1	2
2	*Polaroids*, por Jorge Lanata (Planeta, 103.000 australes). Ver recomendaciones del editor.	—	1
3	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 130.000 australes). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	3	11
4	*Toc, toc, ¿quién es?*, por James Hadley Chase (Emecé, 86.000 australes). El chofer de un mafioso planifica con minucia un robo a su implacable patrón. Una medallita de San Cristóbal lo abandona en el momento crucial y desde entonces sólo vive a la espera de la venganza.	—	1
5	*La mano del amo*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 117.600 australes). La relación entre un cantante y su madre feroz, aliada a una manada de gatos, refleja las tragedias de la opresión familiar y del artista que no consigue llegar a ninguna parte.	2	4
6	*Oscuramente fuerte es la vida*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 117.600 australes). Una mujer evoca con lenguaje austero su pasado en la Italia neorrealista de Elio Vittorini y Vasco Pratolini.	—	11
7	*La conjura sixtina*, por Phillipe Vanderberg (Planeta, 110.000 australes). Bajo los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina se ocultan cifras y signos que revelan conspiraciones pasadas e inminentes.	—	2
8	*Mala práctica*, por Robin Cook (Emecé, 110.000 australes). El anestesista Jeffrey Rhodes afronta un juicio por negligencia en un parto y es condenado, pese a su inocencia. El tema es pan cotidiano en Estados Unidos, donde cientos de médicos son llevados a la Corte cada semana.	5	5
9	*El amor y el poder*, por Colleen McCullough (Emecé, 185.000 australes). Primera de una serie de seis novelas sobre la república de Roma. En ésta, que abarca los años 110 a 100 A.C., el patricio Sila y el plebeyo Mario entretejen sus vidas en un sinuoso bastidor de intrigas.	8	6
10	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, 115.000 australes). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	4	8

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Historia de la vida privada* (tomo 10), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 264.000 australes). Un estudio sobre las diversidades culturales del siglo XX: la idea católica del pecado, la condición del judío y del inmigrante en Francia, y el modelo sueco de vida.	1	6
2	*Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas, con prólogo de Ernesto Sábato (Eudeba, 180.000 australes). Los horrores de la década más sangrienta de la historia argentina en la minuciosa enumeración que se completó en setiembre de 1984.	—	1
3	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 367.500 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	2	6
4	*El cambio del poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, 395.000 australes). El apogeo de los regionalismos, la recomposición del mapa político europeo, el crecimiento del Japón y todos los otros nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	7	11
5	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	4	7
6	*Alejandra Pizarnik*, por Cristina Piña (Planeta, 117.600 australes). Ver recomendación del editor.	—	1
7	*Soy Roca*, por Félix Luna (Sudamericana, 161.000 australes). Biografía narrada en primera persona y con vitalidad novelesca, del caudillo que fijó las bases de la Argentina moderna.	—	11
8	*Mujeres de Rosas*, por María Sáenz Quesada (Planeta, 125.000 australes). Una marea de revelaciones sobre la otra "sombra terrible" del siglo XIX. La madre, la esposa, la hija y la amante que modelaron al Restaurador.	—	11
9	*Memorias de un funcionario*, por Rodolfo Livingston (La Urraca, 60.000 australes). Las batallas contra la burocracia de quien fue director del Centro Cultural Recoleta desde julio de 1989 hasta que lo expulsaron por transgresor.	5	6
10	*Utilísima (Manualidades)*, por María José Roldán (Lidiun, 195.000 australes). Cómo trabajar con tela, cartón, papel y madera; pinturas en vidrio, estampados en seda, adornos de Navidad y trabajos para bebés y chicos.	6	5

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanza en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Jorge Lanata: **Polaroids** (Planeta). Un almirante sangriento que duerme a intervalos de veinte minutos, un Raymond Carver que escribe un poema en las tardes sonámbulas de Rosario, un Oscar Wilde resignado a la fatalidad y un viajante de comercio que descubre agujeros negros en su memoria son algunas de las sorprendentes criaturas que habitan esta obra mayor de un género rico en antecedentes argentinos: las ficciones de la vida real.

Natalio R. Botana: **La libertad política y su historia** (Sudamericana). Las imprescindibles reflexiones sobre el pasado y el presente argentino de uno de los más lúcidos maestros de las ciencias políticas. A partir de las historias escritas por Mitre y Vicente Fidel López, Botana pasa revista a los significados actuales de palabras como "república" y "revolución".

Cristina Piña: **Alejandra Pizarnik** (Planeta). Primera biografía sobre uno de los grandes poetas nacionales del último siglo. Una acuciosa investigación sobre la infancia de Pizarnik en Avellaneda, el viaje iniciático a París, las ambigüedades íntimas y el suicidio es entretejida con inteligentes comentarios sobre su obra.

Carnets///

FICCION

El hambre por lo maravilloso

LA LIRA DE ORFEO, por Robertson Davies. Javier Vergara Editor, 426 páginas. ₳ 123.000.

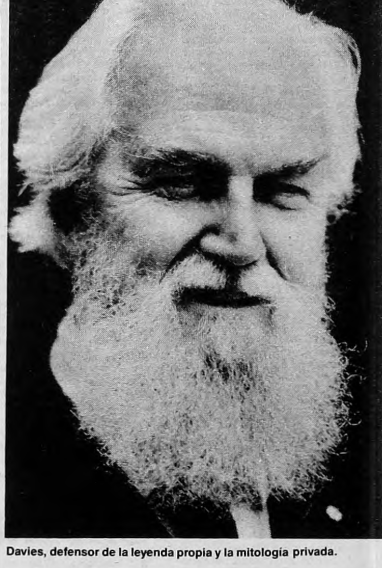
Apenas dos de sus siempre rotundas afirmaciones alcanzarían para que el frecuentador de verdadera literatura se entusiasmara ante la patriarcal figura del casi octogenario canadiense Robertson Davies:
1) "La gente siempre está hambrienta de maravillas."
2) "Si uno presta atención a la gran literatura se elimina para siempre la necesidad de ir al psicoanalista."

Pero corren tiempos injustos y, se sabe, mucha gente va al psicoanalista y pocos conocen a Robertson Davies en la Argentina.

La edición de *La lira de Orfeo* se presenta entonces como saludable acontecimiento que, por desgracia, presenta un flanco oscuro: *La lira...* es la tercera y última parte de la Trilogía Cornish, opus que empieza con *Angeles rebeldes* y continúa en *La memoria de la sangre*. Ambas novelas —al igual que *El quinto personaje, Matícora* y *Mundo de maravillas*, volúmenes que dibujan el mapa de la Trilogía Deptford— fueron publicadas por Vergara. Y el que ninguno de los títulos citados se encuentre a fácil disposición del público (hay que buscar y revolver en mesas de saldos), sin duda fascinaría a Robertson Davies pero dificulta la vida y el entendimiento del lector que no podrá entender mucho de lo que en *La lira...* se cuenta. Por lo que quizá sea recomendable un ineficaz resumen de lo publicado.

Las tres novelas tienen en común la figura del difunto coleccionista de arte y *connoiseur* Francis Chegwidden Cornish. Las tres —apoyándose en el recurso de la falsa biografía— intentan solidificar su esquiva figura a partir de miradas alternativas, personajes de moral irreconciliable y de mentalidad exquisita, y escritos tan difíciles de encontrar como las mismas novelas de Davies. *Angeles rebeldes* nos presenta a los herederos de Cornish, a su pasión por encontrar la verdad entre los lóbregos claustros de una universidad que por momentos parece fuera del tiempo. Hay un asesinato, una historia de amor y un manuscrito inédito de Rabelais que todos persiguen como si éste les fuera a dar algún sentido a sus frías existencias académicas. El medievalista Clement Hollier; Simon Darcourt, especialista en el Nuevo Testamento griego; y María Theotoky, bellísima *scholar* estudiosa de Rabelais, configuran los tres lados de una fantasía académica que culmina en el ya mencionado asesinato, a la vez que aporta reveladores datos sobre la vida de los gitanos, la restauración de violines y la impresionante "terapia de la mugre".

La memoria... (best-seller, candidato al Booker Prize y la mejor de las tres novelas quizá porque recupera recursos utilizados en la muy superior Triología Deptford) funciona como paréntesis en el que se detalla la improbable y fascinante vida de Francis Cornish desde sus inicios en un olvidado pueblo canadiense hasta su gloria como imprevisible coleccionista de arte.



Davies, defensor de la leyenda propia y la mitología privada.

La lira... concluye la trilogía retomando a los personajes de *Angeles rebeldes*, ahora entusiasmados por estrenar una ópera inconclusa de E.T.A. Hoffmann. Otra vez la inmortalidad del arte es la excusa y el modificador de las existencias mortales, otra vez se bombardea al lector con argumentos secundarios e ideas que de tan delirantes parecen justificar el estado caótico del planeta.

El abigarrado y barroco tejido de la trama no alcanza a disimular la admiración de Davies por Dickens & Chesterton y la implícita defensa y puesta en práctica de un viejo modo de contar que vuelve a ser respetado —las recientes obras de John Irving, William Kennedy y William Boyd son la mejor prueba de ello— después de años de ubicuos experimentalismos y de fracturas en las reglas del buen contar. Davies es uno de esos escritores que creen y prueban que el secreto de todo se oculta, transparente, en la potencia de la historia que se narra. Quizá por eso se le puede perdonar que sus personajes dialoguen con una frialdad de enciclopedias ambulantes que apabullaría hasta al mismísimo Umberto Eco; quizá por eso se le disculpen ciertos malabarismos a la hora de empalmar lo ensayístico con la acción cuando los acontecimientos se precipitan.

De algún modo, la historia personal de Davies parece justificar todo esto y mucho más: admirador confeso de Jung, ex actor junto a John Gielgud en el Old Vic, ex editor del *Examiner* de Ontario, ex master del Massey College en la Universidad de Toronto, candidato al Premio Nobel; este escritor todavía se define como "hambriento de maravillas; el mundo está lleno de ellas y la gente parece no verlas por más que éstas se encuentren debajo de sus narices. Tengo 78 años y mi apetito no ha disminuido en lo más mínimo. Mi historia personal y la historia del mundo me han enseñado que estamos aquí para encontrar nuestra propia leyenda, nuestra mitología privada".

La vitalidad de sus libros y lo novelesco de su biografía demuestran la indisimulable satisfacción del deber cumplido. Sólo queda esperar que el lector local entienda que la mesa está servida desde hace años. Y que se siente a comer con la tranquilidad de quien se entrega a uno de los más expertos y exquisitos chefs de nuestros tiempos.

RODRIGO FRESAN

POESIA

De otro reino

ANTOLOGIA POETICA, Joaquín O. Giannuzzi, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1991, 139 páginas, ₳ 108.000.

Esta antología de Joaquín O. Giannuzzi (Buenos Aires, 1924) es una selección hecha por el autor de sus seis libros de poemas publicados a lo largo de más de 25 años, desde *Nuestros días mortales*, que H. A. Murena le ayudara a publicar en *Sur* en 1958, hasta *Violín obligado*, de 1984. En un breve texto preliminar, Giannuzzi se confiesa incapaz de dar cuenta de cómo o por qué ha elegido estos ochenta poemas; confía, sin embargo, en que los lectores confirmen que "aquí está lo mejor de lo que he construido".

El poema como construcción, discretamente deslizado en este corto prólogo, introduce bien las ideas y preferencias de Giannuzzi: lo emparenta con una tradición rara en nuestra poesía, y en la lengua española en general, pero abundante en la poesía norteamericana, donde desde Pound y Eliot ha prevalecido este concepto del poema como *artefacto*, como objeto hecho según ciertas reglas más que como vía de expresión o comunicación.

Los primeros versos elegidos por Giannuzzi confirman esta opción: "Uvas rosadas" se abre con estas asombrosas líneas: *Este breve racimo/ de uvas rosadas/ pertenece a otro reino*. A ese reino, opone Giannuzzi un remoto acontecer, aquel en el que está el que escribe; y, en un sutil deslizamiento, la imposible entrada en esa vida tan radicalmente diversa que es la del racimo se irá mutando en otra entrada, no ya imposible, sino impensable: la entrada en la muerte. El horror que antes había provocado el racimo, con su diferencia absoluta, rinde su secreto: era el horror a la muerte, por otra parte anulación de la diferencia, destino compartido por el que mira y lo mirado. Estamos, veloz, demasiado velozmente, en el mundo de Giannuzzi: mundo de vértigo, espanto, sarcasmo, desgranado hábil, calladamente en una música que, como las ideas mismas que comporta, pasa disfrazado bajo el ropaje de la "naturalidad". Todo será muy poco estentóreo, muy poco artificioso en estos versos que casi nunca se encabalgan, casi nunca cortan el hilo "natural" de la sintaxis, pero que pronto han sumido al lector en un infierno, con su propia música y su propia desolación.

Esta maestría de los desplazamientos —de la lengua natural a la poética, de la descripción a la idea, de lo individual a lo social, de lo cotidiano a lo metafísico— es la contrapartida poética de la *imposibilidad del desplazamiento* que es el tema más pertinaz de estos poemas: imposibilidad de recorrer el espacio, de revertir el tiempo, de cambiar la naturaleza de las cosas o engañar a la muerte. Muy bien podría aplicársele a Giannuzzi lo que Joseph Brodsky escribió de Montale: "En lugar de imitar a la vida, el arte *imita* a la muerte, imita a ese reino sobre el cual la vida no ofrece ninguna noción".

La voluntad de chocar con ese "reino sobre el cual la vida no ofrece ninguna noción" es aquí sencillamente feroz; la creación es "un constante homicidio" y la influencia de los astros sobre los destinos humanos sólo es cierta en la interpretación que alguna vez le dio Joyce: micro y macrocosmos unidos por la incertidumbre y el vacío. ¿Se puede escribir en ese vacío? Por supuesto. Es justamente la ferocidad en la asunción de la falta de sentido lo que dota de sentido al gesto poético de Giannuzzi. El busca construir un poema-fiera, no domesticable, no reducible al espacio de la casa, semejante a esos sapos obstinados, "ajenos más que extraños", a ese gato que, creamos lo que creamos de él, "es un acto gratuito del gato". El busca generar esa incógnita que despertó Manet cuando, ante su cuadro del *Torero muerto* un crítico de la época se preguntó con sincero horror: "¿Quién ha hecho esto?". La pregunta oscila entre dos preguntas; por una parte, "¿quién lo ha matado?"; por otra: "¿Quién puede retratar un cadáver tan sin drama, sin emoción moral?". La pregunta por el asesino es la pregunta por el artista, que está en todas partes y en ninguna, que lo ha hecho todo, incluso el cadáver. El círculo se cierra cuando el autor *es* el cadáver, como en el poema "El muerto considerado como creador impersonal": alrededor del muerto se organiza un drama que para él, obviamente, carece de interés.

Pero más que en los animales y los muertos, tenían que ser los objetos el paradigma de la poesía de Giannuzzi, porque en ellos se verifica la imposibilidad completa, la imposibilidad de cambio que es el tema en torno del cual el poeta busca hacer sus cambios, su trabajo. Hay un punto de esta búsqueda donde Giannuzzi proclama ese tema como método: afirma así, en el libro *Señales*, del '77. una "poética" puramente fenomenológica que no está a la altura de su imaginación ni de su obra: algo así como pintarlo todo tal cual es, hacer el poema citando lo visto "total y textualmente". Son los años del Proceso, en que el esfuerzo por mantener los ojos abiertos parece justificar esta adhesión puntual y total a la realidad, y llevar a la confusión entre el objeto como modelo del poema y la objetividad como método poético. Por suerte o por fortuna, la empresa es imposible: para seguir con Manet, ya el pintor había descubierto que la realidad no da más que datos, que lo mejor que se puede esperar de ella es que sea una suerte de guarda-rail que impida caer en la banalidad. El propio poeta no puede limitar sus hallazgos de imaginación: el hombre que pega el oído a la pared escuchando a los incomprensibles vecinos es el médico que ausculta un edificio enfermo, el que queda solo en la ciudad un domingo de sol es el sobreviviente de una hecatombe. Entre esa voluntad de una descripción "total y textual", imposible por la propia definición de lo que la lengua es, por su propia intransparencia a las cosas, y la voluntad, opuesta a la anterior, de hacer una poesía que, como las cosas, sea malentendido y falta de transparencia, se abre el arco poético de Giannuzzi. *"No encuentro* —dice en "Autocrítica"— *un personal sistema de lenguaje/ quiero decir un acto de escritura/ que mis contemporáneos interpreten adecuadamente mal.* Con ironía, Giannuzzi le agradece a Almafuerte *el entusiasmo que puso en estar incómodo*: parece hablar de sí mismo, de la propia fuerza que él ha puesto en cegarse a la exaltación del instante, la vieja y buena solución de la lírica ante el espanto de la muerte. Sin embargo, en sus últimos libros se ve crecer esa aspiración a lo abstracto, al abstraído instante que perdura como vida eterna y no como cadáver: entonces, la escena de la mariposa pálida, suspendida entre la gravedad y el azul año tras año, *es una situación frágil entre dos parpadeos/ pero imbatible en su recurrencia estival*; podría ser, por ahora, un final feliz para una historia de terror.

DANIEL SAMOILOVICH

ENSAYOS

Reedición barata

LA IMAGINACION DIALECTICA. UNA HISTORIA DE LA ESCUELA DE FRANKFURT, de Martin Jay, Taurus Humanidades, Buenos Aires, 1991, 510 pp.

Hace unos años, cuando este libro sólo conocía una edición española carísima que se fotocopiaba con unción, muchos docentes de ciencias sociales y humanidades se enteraron de que, cuándo no, también hubo un argentino en la Escuela de Frankfurt. No es que haya brillado por sus iluminaciones a la par de Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Erich Fromm, Theodor Adorno o Max Horkheimer. Pero puso plata. Que no es poco.

Félix J. Weil, tal su nombre, "era hijo único de un comerciante en granos alemán que había partido rumbo a la Argentina hacia 1890 y acumulado una fortuna considerable exportando granos a Europa. Nacido en Buenos Aires en 1898, Félix fue enviado a los nueve años a Frankfurt para que asistiera al Gimnasio Goethe y más tarde a la universidad (...) Recurriendo a los fondos considerables que había heredado de su madre, como también a la riqueza de su padre, Weil comenzó a apoyar varias empresas radicales en "Alemania". Una de ellas fue el Instituto de Investigación Social que más tarde los nazis harían cerrar y cuyos miembros, juntos o dispersos, marxistas pero hegelianos, vanguardistas y freudianos en diversos grados, darían lugar a uno de los corpus filosóficos más productivos del siglo.

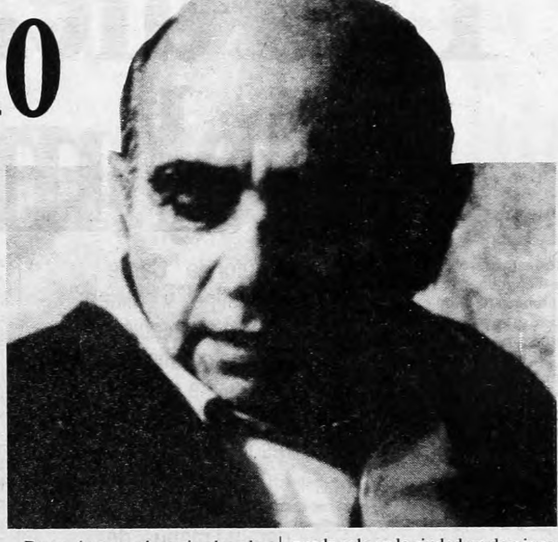
Luego de *La imaginación dialéctica*, fechado en 1973, vinieron muchas historias, relecturas y breviarios sobre la Escuela de Frankfurt. Pero ninguno pudo soslayar la sistematización que Jay hizo sobre sus tópicos fundamentales: el análisis del nazismo, qué hacer ante la cultura de masas, la alienación y la sexualidad, el autoritarismo en la vida cotidiana, etcétera.

Ahora, este libro, siempre prohibitivo, se consigue a un precio humano porque su edición es nacional. Vale la pena invertir.

ROLANDO GRAÑA

POESIA

De otro reino



ANTOLOGIA POETICA, Joaquín O. Giannuzzi, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1991, 139 páginas, ₳ 108.000.

Esta antología de Joaquín O. Giannuzzi (Buenos Aires, 1924) es una selección hecha por el autor de sus seis libros de poemas publicados a lo largo de más de 25 años, desde *Nuestros días mortales*, que H. A. Murena le ayudara a publicar en *Sur* en 1958, hasta *Violín obligado*, de 1984. En un breve texto preliminar, Giannuzzi se confiesa incapaz de dar cuenta de cómo o por qué ha elegido estos ochenta poemas; confía, sin embargo, en que los lectores confirmen que "aquí está lo mejor de lo que he construido".

El poema como construcción, discretamente deslizado en este corto prólogo, introduce bien las ideas y preferencias de Giannuzzi: lo emparenta con una tradición rara en nuestra poesía, y en la lengua española en general, pero abundante en la poesía norteamericana, donde desde Pound y Eliot ha prevalecido este concepto del poema como *artefacto*, como objeto hecho según ciertas reglas más que como vía de expresión o comunicación.

Los primeros versos elegidos por Giannuzzi confirman esta opción: "Uvas rosadas" se abre con estas asombrosas líneas: *Este breve racimo/ de uvas rosadas/ pertenece a otro reino*. A ese reino, opone Giannuzzi un remoto acontecer, aquel en el que está el que escribe; y, en un sutil deslizamiento, la imposible entrada en esa vida tan radicalmente diversa que es la del racimo se irá mutando en otra entrada, no ya imposible, sino impensable: la entrada en la muerte. El horror que antes había provocado el racimo, con su diferencia absoluta, rinde su secreto: era el horror a la muerte, por otra parte anulación de la diferencia, destino compartido por el que mira y lo mirado. Estamos, veloz, demasiado velozmente, en el mundo de Giannuzzi: mundo de vértigo, espanto, sarcasmo, desgranado hábil, calladamente en una música que, como las ideas mismas que comporta, pasa disfrazado bajo el ropaje de la "naturalidad". Todo será muy poco estentóreo, muy poco artificioso en estos versos que casi nunca se encabalgan, casi nunca cortan el hilo "natural" de la sintaxis, pero que pronto han sumido al lector en un infierno, con su propia música y su propia desolación.

Esta maestría de los desplazamientos —de la lengua natural a la poética, de la descripción a la idea, de lo individual a lo social, de lo cotidiano a lo metafísico— es la contrapartida poética de la *imposibilidad del desplazamiento* que es el tema más pertinaz de estos poemas: imposibilidad de recorrer el espacio, de revertir el tiempo, de cambiar la naturaleza de las cosas o engañar a la muerte. Muy bien podría aplicársele a Giannuzzi lo que Joseph Brodsky escribió de Montale: "En lugar de imitar a la vida, el arte *imita* a la muerte, imita a ese reino sobre el cual la vida no ofrece ninguna noción".

La voluntad de chocar con ese "reino sobre el cual la vida no ofrece ninguna noción" es aquí sencillamente feroz; la creación es "un constante homicidio" y la influencia de los astros sobre los destinos humanos sólo es cierta en la interpretación que alguna vez le dio Joyce: micro y macrocosmos unidos por la incertidumbre y el vacío. ¿Se puede escribir en ese vacío? Por supuesto. Es justamente la ferocidad en la asunción de la falta de sentido lo que dota de sentido al gesto poético de Giannuzzi. El busca construir un poema-fiera, no domesticable, no reducible al espacio de la casa, semejante a esos sapos obstinados, "ajenos más que extraños", a ese gato que, creamos lo que creamos de él, "es un acto gratuito del gato". El busca generar esa incógnita que despertó Manet cuando, ante su cuadro del *Torero muerto* un crítico de la época se preguntó con sincero horror: "¿Quién ha hecho esto?". La pregunta oscila entre dos preguntas; por una parte, "¿quién lo ha matado?"; por otra: "¿Quién puede retratar un cadáver tan sin drama, sin emoción moral?". La pregunta por el asesino es la pregunta por el artista, que está en todas partes y en ninguna, que lo ha hecho todo, incluso el cadáver. El círculo se cierra cuando el autor *es* el cadáver, como en el poema "El muerto considerado como creador impersonal": alrededor del muerto se organiza un drama que para él, obviamente, carece de interés.

Pero más que en los animales y los muertos, tenían que ser los objetos el paradigma de la poesía de Giannuzzi, porque en ellos se verifica la imposibilidad completa, la imposibilidad de cambio que es el tema en torno del cual el poeta busca hacer sus cambios, su trabajo. Hay un punto de esta búsqueda donde Giannuzzi proclama ese tema como método: afirma así, en el libro *Señales*, del '77, una "poética" puramente fenomenológica que no está a la altura de su imaginación ni de su obra: algo así como pintarlo todo tal cual es, hacer el poema citando lo visto "total y textualmente". Son los años del Proceso, en que el esfuerzo por mantener los ojos abiertos parece justificar esta adhesión puntual y total a la realidad, y llevar a la confusión entre el objeto como modelo del poema y la objetividad como método poético. Por suerte o por fortuna, la empresa es imposible: para seguir con Manet, ya el pintor había descubierto que la realidad no da más que datos, que lo mejor que se puede esperar de ella es que sea una suerte de guarda-rail que impida caer en la banalidad. El propio poeta no puede limitar sus hallazgos de imaginación: el hombre que pega el oído a la pared escuchando a los incomprensibles vecinos es el médico que ausculta un edificio enfermo, el que queda solo en la ciudad un domingo de sol es el sobreviviente de una hecatombe. Entre esa voluntad de una descripción "total y textual", imposible por la propia definición de lo que la lengua es, por su propia intransparencia a las cosas, y la voluntad, opuesta a la anterior, de hacer una poesía que, como las cosas, sea malentendido y falta de transparencia, se abre el arco poético de Giannuzzi. *"No encuentro* —dice en "Autocrítica"— *un personal sistema de lenguaje/ quiero decir un acto de escritura/ que mis contemporáneos interpreten adecuadamente mal.* Con ironía, Giannuzzi le agradece a Almafuerte *el entusiasmo que puso en estar incómodo*: parece hablar de sí mismo, de la propia fuerza que él ha puesto en cegarse a la exaltación del instante, la vieja y buena solución de la lírica ante el espanto de la muerte. Sin embargo, en sus últimos libros se ve crecer esa aspiración a lo abstracto, al abstraído instante que perdura como vida eterna y no como cadáver: entonces, la escena de la mariposa pálida, suspendida entre la gravedad y el azul año tras año, *es una situación frágil entre dos parpadeos/ pero imbatible en su recurrencia estival*; podría ser, por ahora, un final feliz para una historia de terror.

DANIEL SAMOILOVICH

ENSAYOS

Reedición barata

LA IMAGINACION DIALECTICA. UNA HISTORIA DE LA ESCUELA DE FRANKFURT, de Martin Jay, Taurus Humanidades, Buenos Aires, 1991, 510 pp.

Hace unos años, cuando este libro sólo conocía una edición española carísima que se fotocopiaba con unción, muchos docentes de ciencias sociales y humanidades se enteraron de que, cuándo no, también hubo un argentino en la Escuela de Frankfurt. No es que haya brillado por sus iluminaciones a la par de Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Erich Fromm, Theodor Adorno o Max Horkheimer. Pero puso plata. Que no es poco.

Félix J. Weil, tal su nombre, "era hijo único de un comerciante en granos alemán que había partido rumbo a la Argentina hacia 1890 y acumulado una fortuna considerable exportando granos a Europa. Nacido en Buenos Aires en 1898, Félix fue enviado a los nueve años a Frankfurt para que asistiera al Gimnasio Goethe y más tarde a la universidad (...) Recurriendo a los fondos considerables que había heredado de su madre, como también a la riqueza de su padre, Weil comenzó a apoyar varias empresas radicales en "Alemania". Una de ellas fue el Instituto de Investigación Social que más tarde los nazis harían cerrar y cuyos miembros, juntos o dispersos, marxistas pero hegelianos, vanguardistas y freudianos en diversos grados, darían lugar a uno de los corpus filosóficos más productivos del siglo.

Luego de *La imaginación dialéctica*, fechado en 1973, vinieron muchas historias, relecturas y breviarios sobre la Escuela de Frankfurt. Pero ninguno pudo soslayar la sistematización que Jay hizo sobre sus tópicos fundamentales: el análisis del nazismo, qué hacer ante la cultura de masas, la alienación y la sexualidad, el autoritarismo en la vida cotidiana, etcétera.

Ahora, este libro, siempre prohibitivo, se consigue a un precio humano porque su edición es nacional. Vale la pena invertir.

ROLANDO GRAÑA

STEPHEN KING

INSTRUCCIONES PARA SU USO

Los diez ositos del miedo

El autor de "Carrie", "Christine" y "Misery" —cuya adaptación cinematográfica acaba de estrenarse en Buenos Aires— explica los resortes que activan el terror en un texto inédito especialmente pensado para un manual de circulación limitada para escritores.

En las fiestas, la gente se acerca al escritor de novelas de terror con una rara mezcla de asombro e indignación. Siempre te miran a los ojos antes de lanzar, siempre, la misma pregunta: "Me encantó su última historia pero... ¿de dónde saca esas ideas?"

La pregunta, claro, es conocida por cualquier escritor de cualquier género. Pero lo que cambia es el tono en que es articulada. Tono admirativo para el escritor de policiales. Tono de respeto casi religioso para el escritor de ciencia ficción que se atrevió a especular sobre el futuro. Tono de seriedad absoluta para el novelista de ideas.

El tono en que se la hacen al escritor de novelas de terror es el mismo tono con que, seguro, algún periodista le preguntó a Landrú o al Hijo de Sam qué sintió al despachar a todas esas personas. Nos miran raro y la verdad, sépanlo, es que la mayoría de nosotros somos personas perfectamente normales. No apuñalamos gente en la ducha, no torturamos a nuestros hijos, no sacrificamos al gato de la casa dentro de los límites de un pentagrama al sonar las doce campanadas de la medianoche. Robert Bloch, autor de *Psicosis*, se parece bastante a un vendedor de autos usados. Ray Bradbury tiene un preocupante parecido con Charles M. Schultz, el autor de *Peanuts*. Y el escritor al que generalmente se reconoce como al maestro del horror del siglo XX —me refiero a H. P. Lovecraft— tenía el inequívoco aire de uno de esos vendedores de seguros ligeramente neuróticos.

TERAPIA CONSTRUCTIVA. Así que, ¿dónde queda ese lugar del que provienen las buenas ideas? Para mí, la respuesta es bastante sencilla. Las buenas ideas provienen de mis pesadillas. No me refiero a los típicos paseos nocturnos, no hace falta estar dormido en realidad. Hablo aquí de esas fisuras que separan lo consciente de lo inconsciente. Una buena manera de empezar a reconocerlas es el tener claro que lo que nos asusta probablemente asuste a otros. Un psicólogo se apresuraría a estampar la palabra *fobia* sobre todo el asunto; pero yo creo que hay una mejor palabra para bautizar al fenómeno.

Joseph Stefano —autor del guión de *Psicosis* y productor de una antológica serie de televisión que se llamó "The Outer Limits"— agrupó a todos estos miedos en un grupo al que dio en llamar "los diez ositos". Es un buen término para todo aquel que se proponga escribir ficción terrorífica porque nos obliga a precisar las fobias generalizadas en ideas argumentales concretas para así poder asustar al lector. Y asustar al lector es el nombre de este juego, amigos. Así que, antes de seguir adelante, lo mejor será precisar algunos de estos ositos, los ositos más conocidos por todos nosotros. Tal vez quieran sacar alguno o agregar otro, pero en lo que a mí respecta, éstos son mis diez ositos más exitosos a la hora de la verdad:

1. Miedo a la oscuridad.
2. Miedo a esas cosas gelatinosas.
3. Miedo a las deformidades físicas.
4. Miedo a las serpientes.
5. Miedo a las ratas.
6. Miedo a los lugares cerrados.
7. Miedo a los insectos (especialmente arañas y cucarachas).
8. Miedo a la muerte.
9. Miedo a los otros (paranoia).
10. Miedo *por* los otros.

Los ositos pueden ser combinados entre ellos, claro. Una vez agarré al osito 1 al osito 10 y escribí una historia llamada "The Bogeyman" que no tardó en ser vendida a la revista *Cavalier*. Para mí, el miedo a la oscuridad siempre estuvo focalizado en un terror infantil: la Terrible Cosa que se esconde en el placard o debajo de la cama y que sólo sale cuando se apagan las luces. Como adulto que retrocede en el tiempo para inspeccionar estos temores (temores de los que, conviene aclarar, nunca nos libramos del todo), llegué a la conclusión de que lo más terrorífico de la cuestión es que nunca llegamos a *comprenderlos* en su totalidad. Pensamos que todo se soluciona del mismo modo en que nuestros padres pensaban que todo se solucionaba. Prendemos la luz, abrimos la puerta del placard y le decimos a nuestro hijo eso de "¿ves?, no hay nada ahí, no pasa nada...". Y apagamos la luz y nuestro hijo —igual que nosotros cuando teníamos su edad— vuelve a *ver* y a *creer* en la Terrible Cosa que acecha en las sombras.

En otra oportunidad escribí un cuento llamado "Graveyard Shift" donde el protagonista indiscutido iba a ser nuestro querido osito 5. Ratas, ratas y más ratas. La historia concluía con el protagonista atrapado en un lugar oscuro —bienvenidos, osito 1 y osito 6— mientras los roedores se acercaban con ganas de probar la especialidad de la casa. Lo siento por el tipo, pero yo gané 250 dólares con su muerte.

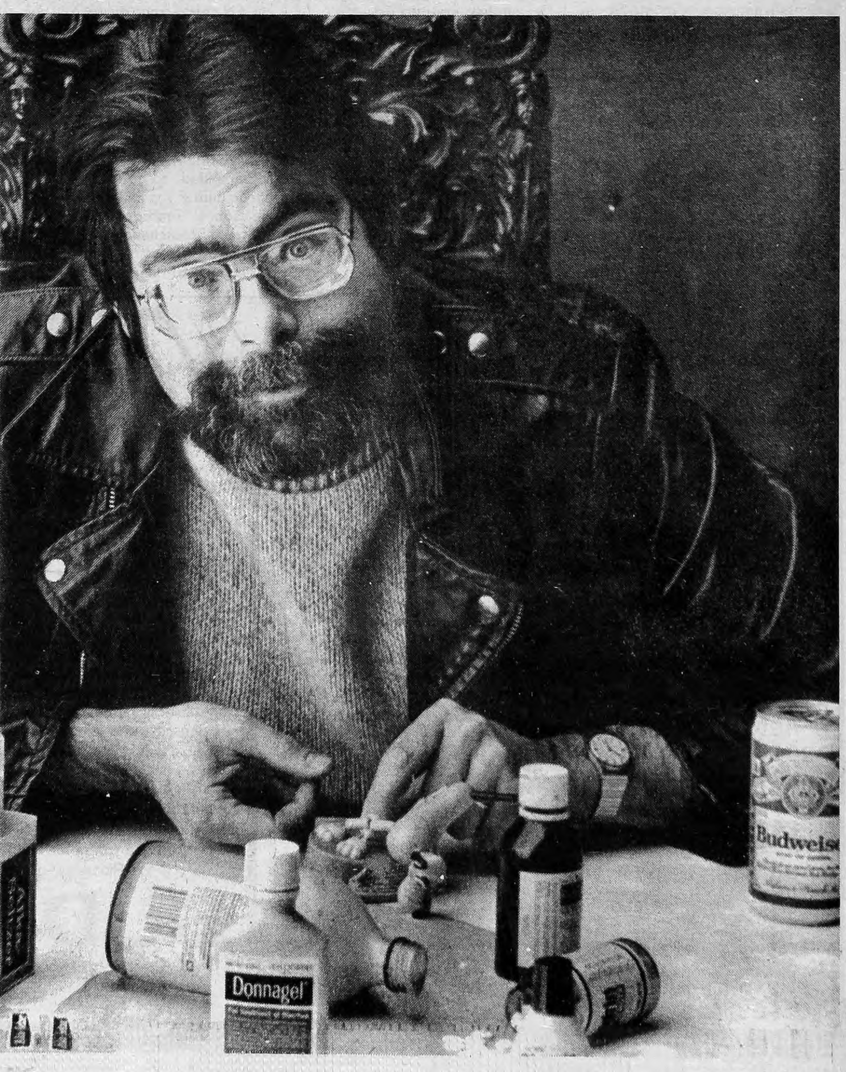
DESCANSA EN PAZ, CONDE DRACULA. El futuro escritor de historias de horror podrá sentir la tentación de detenerse aquí mismo para exclamar que la mía es una lamentable lista de ositos. ¿Dónde están los vampiros, los hombre-lobos, las momias?, se preguntará con furia revisionista. Mi humilde respuesta y consejo es que están muy bien, descansando en paz, y que no deben ser molestados. Están gastados y no conviene frecuentar su compañía a menos que sea para proponer una interesante vuelta de tuerca como la de Richard Matheson en *I, Legend*, novela en la que todos eran vampiros menos un hombre y se invertía la naturaleza de lo monstruoso.

Tampoco se debe caer en excesos de confianza por el simple hecho de conocer a los ositos. Esto no es fácil. El género al que me refiero es, paradójicamente, uno de los más delicados y difíciles de manejar. Muchos de los más grandes escritores de la humanidad han intentado alguna vez meterse con las Terribles Cosas. Me refiero aquí —para citar algunos— a Shakespeare, Chaucer, Hawthorne, Henry James, William Faulkner, y la lista continúa. Conviene aclarar que no se siente catarsis alguna cuando se describe algo particularmente espantoso. Uno está ahí afuera, mirando y haciendo hipótesis. Y, de improviso, todo comienza a desarrollarse, a crecer. En mi caso particular, debo admitir que aprendí mucho del oficio con los escritores naturalistas como Theodore Dreiser y Frank Norris. Gente que tiene perfectamente clara su condición de testigo privilegiado de la acción; ellos saben que no es lícito mirar para otro lado o cerrar los ojos. Por lo que hay que ser consciente de los propios límites.

En una oportunidad, cuando estaba en el *college*, intenté escribir una novela pornográfica. No pude hacerlo. Llegué hasta la página 50 y me di por vencido. Las palabras estaban ahí; pero no pude soportarlo. Fue *tan* extraño. Llegué hasta la parte donde las hermanas gemelas estaban haciendo el amor en un jacuzzi, suspiré resignado y volví, feliz y contento, a jugar con mis queridos diez ositos.

Traducción de Rodrigo Fresán

Stephen King al borde de un ataque de nervios.



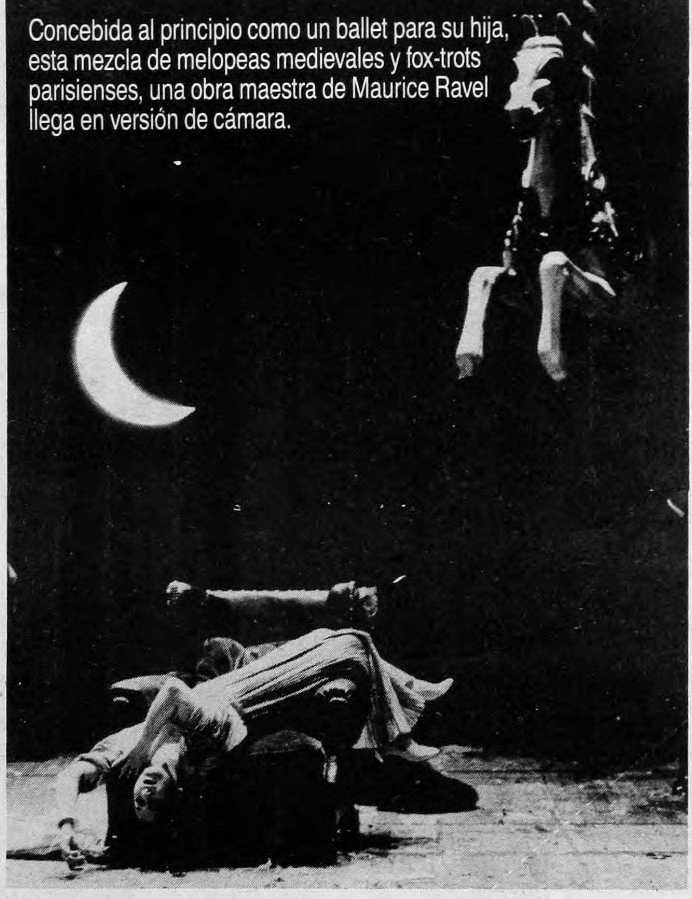
DIEGO FISCHERMAN

RAVEL Y SUS SORTILEGIOS

Y muy moderna, audaz, cosmopolita

Me entusiasma la idea de hacer cantar un ragtime a dos negros en la Academia Nacional de Música..., escribió Maurice Ravel en 1924 a Colette, libretista de esta ópera que apuesta a la impureza y a lo heterogéneo como estética.

El niño y los sortilegios, en una versión de cámara realizada por Didier Puntos para piano a cuatro manos, flauta, cello y ocho cantantes solistas, será presentada en Buenos Aires el 23 y 24 de agosto en el San Martín, a las 21.30, por la Opera de Lyon con la dirección de Claire Gibault. La puesta en escena de Patrice Caurier y Moshe Leiser y la participación en el papel del niño de Isabelle Eschenbrenner la convierten en unò de los acontecimientos musicales del año.



Genial muestra de eclecticismo y técnica de collage para una obra que, según Ravel, sería "severamente juzgada".

LAS MADRES TERRIBLES. París, década del 20. Años locos, fin de guerra. Cocteau, Picasso, Le Corbusier, Stravinsky, Hemingway, Nijinsky. Los modernos.

Colette, quien ya había dado pruebas de su francesa y truculenta mirada sobre el mundo infantil en los libros de Claudine, ideaba un aprendiz de brujo moralista y terrorífico, a la medida de los estertores del simbolismo y el descubrimiento del inconsciente.

Sugerido por Jacques Rouche, director de la Opera de París en 1917 e interrumpido por la guerra, el proyecto de *El niño...* fue concebido, en principio, como un divertimento llamado provisionalmente *Ballet para mi hija*.

Ravel, en su casa de campo de Momfort l'Aumary —simétrica al escenario de la ópera—, rodeado de miniaturas, gatos siameses y de los juguetes mecánicos que lo obsesionaban, componía preocupado, sobre todo, por espantar a la crítica.

"Le puedo asegurar que esta obra se distinguirá por una mezcla de estilos que será severamente juzgada...", escribe a Roland-Manuel refiriéndose al drama lírico en gestación, cuyo principio constructivo sería el collage.

"He aquí la merienda del niño malo: té sin azúcar, pan seco. ¡Quédese solo hasta la cena! ¡Y piense en su falta! ¡Y piense en sus deberes! ¡Y piense sobre todo en la pena de mamá!". El niño no ha realizado sus tareas y, como única respuesta a la pedagógica admonición de la madre, le ha sacado la lengua.

Del padre de Ravel poco se sabe. Como Borges, Puig, Juan Carlos Paz o Anthony Perkins en *Psicosis*, Ravel tiene, principalmente, madre.

La suya era vasca, dato que frecuentemente se saca a la luz quizás para justificar, desde un dudoso biografismo, su afición por lo español. En todo caso queda claro que no le eran desconocidas las artes de la culpa.

LOS CUATROCIENTOS GOLPES. Si expresiones como *Dolce far niente, Time is money, Sturm und drang, Tudo bem* o *Yo argentino* han pasado a formar parte del imaginario colectivo en sus diversas lenguas originales, hay una que es indudablemente francesa: *Enfant terrible.*

"Soy malo, malo, malo", se jacta el protagonista en tanto planifica su venganza sobre los objetos y animales que lo rodean.

Rotos y heridos, cada uno de ellos se irá rebelando hasta lograr el arrepentimiento del malvado y su redención final mediante la palabra mágica: *mamá*.

El arte de comienzos de siglo, con todos sus "ismos" a cuestas, se planteó, principalmente, como oposición.

Particularmente en la música francesa, que carecía de una tradición significativa posterior al barroco, el referente obligado era Wagner. Donde la revolución vienesa de Schönberg, Berg y Webern se diferenciaba profundizándolo, Debussy y Ravel —que curiosamente ni conformaron ni dieron lugar a escuela alguna— lo hicieron encontrando caminos alternativos y altamente individuales.

El tratamiento de cada acorde en función de su color más que de su funcionalidad en Debussy, y la creación en Ravel de una melódica en la que los elementos tonales se resignifican dentro de formas clásicas no tuvieron prácticamente continuadores salvo en el jazz.

A las grandes pasiones de la ópera italiana y a los grandes mitos wagnerianos, Ravel opone esta pequeña ópera de menos de una hora de duración, basada en un cuento sobre pequeños, definido por su autora como pequeño poema.

Fox-trot y primitivismo a la Stravinsky, melismas neomedievales y poco encubiertas sátiras al bel canto se entrecruzan y juegan, cada una, su papel en esta genial muestra de eclecticismo.

Estrenada en 1925 y ausente casi a perpetuidad de Buenos Aires, *El niño y los sortilegios* podrá ser disfrutada plenamente en esta versión que *Le Monde* calificó como reveladora y sorprendente.

EL CAZADOR OCULTO

Guillermo Patricio Kelly, detective de señoras.

GPK: (El periodista pro oficialista) Carlos Varela es (el ex dictador panameño Antonio) Noriega y la droga...

Daniel Mendoza: No, no, no...

GPK: Digo que Carlos Varela fue contratado a través de Castrellone, agregado militar y policial (de Panamá) en la República Argentina, que está detenido en estos momentos, igual que Noriega, que va a 80 años de prisión...

DM: ¿Contratado para qué?

GPK: Contratado desde Panamá para hablar bien de Noriega y sostener que era totalmente falso lo de la droga, lo de Spadafora...

DM: ¿Usted qué pruebas tiene de eso?

GPK: Tengo las grabaciones, salió en Radio Excelsior (...)

Marcelo Longobardi: Yo no le tengo miedo a la guerra de los medios y siempre digo lo que pienso. Por lo tanto, lo digo: Varela, en el año '87, hablaba al aire en radio y hablaba con Noriega, y le decía: "¡Hola, hermanito!"

DM: Yo no lo oí.

Mirtha Legrand: Chicos, no hablemos de los ausentes...

GPK: ¿Qué, se murió Carlos Varela?

Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. Agosto 7, 15.18 hs.

Adelina Dalesio de Viola, animadora de televisión.

Suponemos que somos el país de la "gauchada", y somos el país de la "guachada".

Cinco mujeres. ATC. Agosto 12.

Mauro Viale, entrevistador del tipo inculto.

MV: Mire qué preguntita le voy a hacer, ¿eh? Prepárese. ¿De quién es la Financiera Urquiza?

Edgardo Miller: Bueno, yo le podría decir que dos de las personas de las que son dueñas son civiles.

MV: ¿Cuántos dueños tiene?

EM: Tres.

MV: Uno es militar.

EM: No sé, usted lo dijo, yo no lo dije.

MV: Si dos personas son civiles, la otra ¿qué va a ser? ¿un caballo? Es militar.

De 7 a 9. Radio Libertad. Agosto 12.

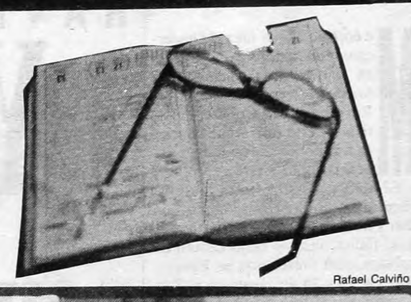
Rating///

TELEVISION. Ranking de espectadores adolescentes/ julio de 1991 (lunes a domingos)

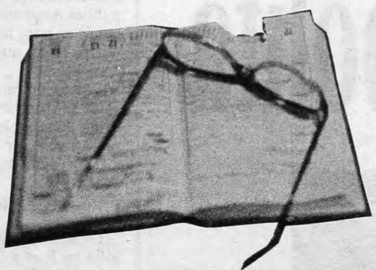
POS.	CANAL	PROGRAMA	DIAS	HORARIO	RATING	CANTIDAD DE ESPECTADORES
1	11	Amigos son los amigos	Martes	21.00-22.00	51,4	487.640
2	9	Fútbol: Argentina-Colombia	Domingo	18.00-20.30	47.6	451.589
3	11	Grande Pa...!!!	Miércoles	21.00-22.00	46.5	441.153
4	9	Fútbol: Chile-Brasil	Domingo	16.00-18.00	46.3	439.256
5	9	Fútbol: Argentina-Chile	Miércoles y viernes	21.00-23.00	39.7	376.641
6	9	Fútbol: Argentina-Brasil	Miércoles	19.00-21.30	38.4	364.307
7	11	Ritmo de la noche	Domingo	21.00-24.00	36.2	343.435
8	11	Jugate conmigo	Lunes a viernes	18.00-19.00	32.6	309.282
9	9	Fútbol: Argentina-Paraguay	Viernes	21.00-23.00	32.2	305.487
10	9	Fútbol: Colombia-Brasil	Viernes	21.30-23.30	32.1	304.538
11	9	Fútbol: Argentina-Perú	Domingo	15.30-18.00	24.4	229.360
12	13	Peor es nada	Martes	23.00-24.00	24.3	228.420
13	9	Fútbol: Argentina-Venezuela	Lunes	21.30-23.30	22.7	213.380
14	9	Regalo del cielo	Lunes a viernes	19.00-20.00	22.5	211.500
15	11	La familia Benvenuto	Domingo	13.00-14.30	20.6	193.640

Fuente: IPSA
Nota: Los datos se refieren a la medición de audiencia de adolescentes, de 13 a 18 años, en el área Capital Federal y Gran Buenos Aires, en el mes de julio de 1991.

Agenda fin-de-siglo



Rafael Calviño



"Porque en aquella época nadie sabía hacia dónde se movía. Ni nadie sabía distinguir entre lo que estaba arriba y lo que estaba abajo, entre lo que avanzaba y lo que retrocedía"

ROBERT MUSIL
El hombre sin atributos

POR OSCAR TERAN*

Sin abusar del anacronismo, existe una serie de tópicos que nos ha colocado en una situación análoga en algunos aspectos a la que en el fin de siglo anterior Musil mostraba para el imperio austro-húngaro. Quisiera proponer un listado de temas que, sin duda significativos, sin duda insuficientes, pueden hoy organizar una problemática con este sesgo para la reflexión de la Argentina finisecular.

Algunos ítems permanecen como legados de la década pasada, cuando "la cuestión democrática" estructuró un debate que permitió atender aspectos hasta entonces minimizados de nuestra propia cultura política, mientras afloraba un estrato que durante meses conmovió de horror a la sociedad: la develación plena de una represión de Estado que, en sus extremos más siniestros, se tradujo en la figura fatal del desaparecido.

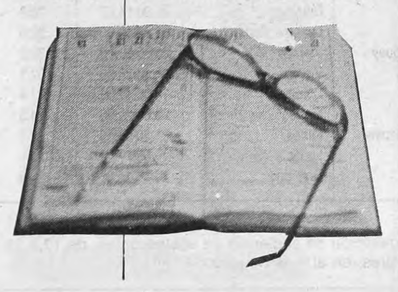
Semejante barbarie ocupó los comentarios cotidianos, y sin embargo no alcanzó la entidad de esas construcciones intelectuales sin las que una sociedad permanece ciega ante zonas vitales de su destino colectivo. Esta deuda con los derechos humanos invade el presente y se extiende hacia el de las minorías (es decir, de los sectores sociales minorizados: mujeres, jóvenes, niños, homosexuales, viejos, marginales...), agravada por un momento en que —no sin buenas razones— la población teme por su seguridad y demanda con malas razones la mano de hierro que no desea para sí.

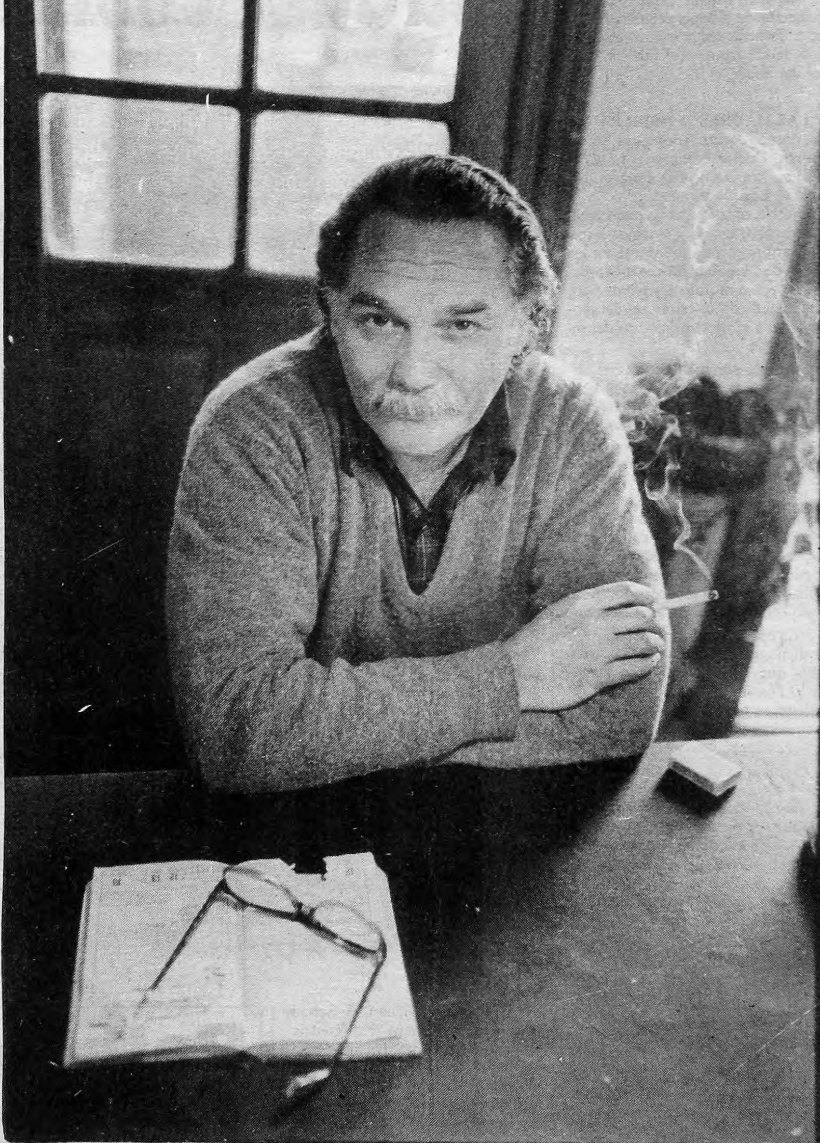
Ingresados ahora en el último decenio del siglo, se han incorporado a este paisaje otras inquietudes que en algunos casos forman parte de preocupaciones mundiales y en otros lucen específicamente argentinas o latinoamericanas. Entre las primeras, la caída del socialismo ofrece algo más que un motivo de reflexión; ofrece el derrumbe de un ideal que durante siglos alimentó la esperanza y otorgó sentido a la vida y a la muerte de millones de seres humanos. La retirada de esta utopía abre un vacío de enormes proporciones y de alcances inimaginables sobre la conciencia no sólo política de la humanidad y nos arroja a una intemperie que es preciso remontar.

Junto con ello, la crisis del populismo sumerge a vastas regiones de este subcontinente en un estupor generalizado, y a nuestro país en un estupor exasperado por la circunstancia de que el operativo más formidable de desmontaje del venero populista es presidido por un integrante paradigmático de ese mismo venero, y con un estilo que si lo menos que puede calificarse es de excéntrico, no debería empero alentar el irresponsable facilismo de analizarlo con burlona liviandad o con la misma excentricidad.

LA SUERTE DE LOS POBRES. La crisis de estos modelos político-sociales no puede dejar paso a esa "sensación Fukuyama" de un optimismo histórico nacido no se sabe si de la ingenuidad o de la mala fe, y debe anteponérsele el diagnóstico de Bobbio: si bien las respuestas que el socialismo brindó se han revelado incorrectas, las preguntas que lo originaron subsisten con una terquedad que es el síntoma de su irresolución. Esas preguntas son las que se vinculan con las demandas de la justicia social, a las que la revolución conservadora no puede ofrecer alternativas ni aun en los países más beneficiados por el crecimiento económico de las últimas décadas. Es así como la hegemonía capitalista coincide con la ampliación del abismo Norte-Sur, profundizado por el formidable desarrollo científico-técnico. En algunos casos, como el de la ingeniería genética, ese abismo plantea problemas existenciales inusitados a un planeta crecientemente expoliado en el que las "terceras personas" de Rosa Luxemburgo se han transformado en la tercera parte excluida de una humanidad lanzada a la concreción de los lemas más despiadados del malthusianismo.

El inicio de esta década del 90 presenta así, en la mayoría de América latina, un sobrecogedor escenario de miseria del que no deja de participar nuestro país, donde el salario registra su menor nivel de participación en el ingreso durante el último medio siglo, dentro de un marco social de empobrecimiento, polarización y heterogeneidad crecientes. Y si aquel derrumbe del socialismo, como ha recordado Eric Hobsbawa, implica asimismo la cesación del miedo que impulsó a los capitalistas a efectuar no pocas cesiones a las masas desfavorecidas, uno debe preguntarse (ante este cuadro agravado por el retiro del Estado de su anterior papel distribucionista) cuál será en la Argentina la suerte de los pobres ante una burguesía tan voraz como la que la habita, incapaz en general de anteponer el bien público al privado y obstinada en realizar el consejo de Adam Smith de "no invocar los sentimientos humanitarios sino el egoísmo"...





Terán en su estudio, una década antes del nuevo milenio.

Sin un Estado orientado por sectores progresistas, sin un Estado que se reserve para sí funciones esenciales que permitan paliar los costos más gravosos en el terreno de la salud, la educación, la vivienda y, en fin, en todos aquellos que garantizan ese bienestar mínimo sin el cual la vida se torna de veras excesivamente penosa, el llamado "Estado de malestar" seguirá transfiriendo funciones a la empresa individual o a la esfera familiar y abroquelando a los hombres y mujeres de este país en el invierno egoísta de la privacidad.

Si esta ola de expansivo darwinismo social no se detiene, se agigantarán las barreras sociales y culturales (de las cuales el racismo es una muestra ejemplar), el mundo se hará más despiadado y, como lo muestra la guerra del Golfo, el imperialismo volverá a manifestar sus tendencias más aventureras. Si ello ocurriera, como en el otro fin-de-siglo pero por motivos diferentes, retornarían crispadas las viejas preguntas angustiadas: ¿cómo, por qué, hacia dónde, y ahora qué?

* *Investigador y profesor de Ciencias Políticas y Sociales. Ultimo libro:* Nuestros años sesentas *(1991).*